



Gran Teatre del Liceu

ORGIA

HÈCTOR PARRA

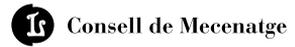
Con el apoyo de:

idealista

Temporada 2023-2024



Fundació Gran Teatre del Liceu



Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente de honor

Pere Aragonès Garcia

Presidente del patronato

Salvador Alemany Mas

Vicepresidenta primera

Natàlia Garriga Ibáñez

Vicepresidente segundo

Jordi Martí Grau

Vicepresidente tercero

Maria Eugènia Gay Rosell

Vicepresidenta cuarta

Lluïsa Moret Sabidó

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Jordi Foz Dalmau, Irene Rigau Oliver, Josep Ferran Vives Gràcia, Àngels Barbarà Fondevila

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Maria Pérez Sánchez-Laulhé, Paz Santa Cecilia Aristu, Àngels Ingla Mas, quart vocal pendent de designació

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Xavier Marcé Carol, Sara Jaurrieta Guarner

Vocal representante de la Diputació de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Manuel Busquet Arrufat, Ignasi Borrell Roca, Josep Maria Coronas Guinart, Javier Coll Olalla, Àgueda Viñamata y de Urruela

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Helena Guardans Cambó, Elisa Durán Montolí, Eduardo Navarro de Carvalho, Rosario Cabané Bienert

Patrones de honor

Josep Vilarsau Salat

Secretario no patrón

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

Comisión ejecutiva de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente

Salvador Alemany Mas

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Natàlia Garriga Ibáñez, Jordi Foz Dalmau

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Paz Santa Cecilia Aristu, Ana Belén Faus Guijarro

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Xavier Marcé Carol, Sara Jaurrieta Guarner

Vocal representante de la Diputació de Barcelona

Pendiente de designación

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Manuel Busquet Arrufat, Javier Coll Olalla

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Helena Guardans Cambó, Elisa Durán Montolí

Secretario

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

[Volver al índice](#)



**Gran Teatre
del Liceu**

**Gracias a todos los que lo hacéis
posible, vuestro compromiso es
fundamental para el Liceu.**

TEMPORADA ARTÍSTICA

Mecenas



Patrocinadores

 Santander Fundación

CASA SEAT 

Damm
Fundació

FUNDACIÓN
MUTUAMADRILEÑA


FUNDACIÓ
PUIG

GRIFOLS

 Agbar

 **MAPFRE**

ZF CONSORCI
barcelona
ZONA FRANCA

 **TRAM**

Protectores

 abertis

 cellnex
driving telecom connectivity


CUATRECASAS

Deloitte.

 demeter

econocom

FIATC
ASSEGUANCES

FBA Fundació Bosch Aymerich

 **Fundación Salvat**

Gramona

 grupo
GVC
Gaesco

HAVAS

 inibsa

mesoestetic

 **ORDESA**

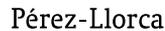
PAU GASOL

RBA

 **Sifu**

[Volver al índice](#)

Colaboradores



EL PETIT LICEU y LICEUAPRÈN



LICEUNDER35



LICEUAPROPA



Medios de comunicación



Gran Teatre del Liceu

Muchas gracias!

[Volver al índice](#)

Junta benefactores

Presidenta

Cucha Cabané

Vicepresidenta

Elena Barraquer

Carlos Abril
 Ramon Agenjo
 Alfons Agulló
 Eulàlia Alari
 Muntsa Alcañiz
 Salvador Alemany
 Laura Álvarez
 Mercedes Álvarez
 Alicia Arboix
 Pere Armadàs
 Esperanza Aubert
 Luis Bach
 Josep Balcells
 Marc Balcells
 Mercedes Barceló
 Simon P. Barceló
 Rafael Barraquer
 David Barroso
 Núria Basi
 Mercedes Basso
 Carmen Bastardas
 Margarita Batllori
 David Bermejo
 Manuel Bertran
 Ignacio Borrell
 Agustí Bou
 Josep M. Bové
 Marta Bueno
 Carmen Buqueras
 Jordi Calonge
 Joan Camparubi
 Ramona Canals
 Rosa Carcas
 Montserrat Cardelús
 Alejandro Caro
 Aurora Catà
 María Cruz Caturla
 Ramon Centelles
 Guzmán Clavel
 Sergio Corbera
 Javier Cornejo
 Luis Crispi
 Maite Cuffí
 Rosa Cullell
 Cuca Cumellas
 Lluís de la Rosa
 Ignacia de Pano
 M. Dolors i Francesc
 Meya Durall
 Mercedes Duran
 Francisco Egea
 M. Isabel Elduque
 Fernando Encinar
 M. José Enguix
 Aranzazu Escudero
 Joan Esquirol
 Antonio Establés

Patricia Estany
 Marisa Falcó
 Bettina Farreras
 Ignacio Feijoo
 Cristina Ferrando
 Magda Ferrer-Dalmau
 Inés Fisas
 Ricardo Fisas
 Santiago Fisas
 Albert Foraster
 Mercedes Fuster
 José Gabeiras
 Gabriela Galcerán
 Gema Galdón
 Jorge Gallardo
 Beatriz García-Sarabia
 Manuel Gari
 Albert Garriga
 Pau Gasol
 Francisco Gaudier
 Anna Gener
 Lluís M. Ginjaume
 Ezequiel Giró
 M. Inmaculada Gómez
 Andrea Gömöry
 Albert Gost
 Casimiro Gracia
 Jaume Graell
 Quica Graells
 Ainhoa Grandes
 Francisco A. Granero
 Pere Grau
 Calamanda Grifoll
 Poppy Grijalbo
 Helena Guardans
 Pau Guardans
 Maria Guasch
 Bernardo Hernández
 Joaquim Herrera
 Pepita Izquierdo
 Gabriel Jené
 Josep Juanpere
 Iolanda Latorre
 Sofia Lluch
 Ma. Teresa Machado
 Waltraud Maczassek
 Rocio Maestre
 Carmen Marsá
 Cristina Marsal
 Mercedes Marsol
 Josep Milian
 Verónica Mimoun
 Inma Miquel
 José M. Mohedano
 Joan Molins
 Victòria Moncunill
 Chelo Mora
 Juan Pedro Moreno
 Sílvia Muñoz
 Josep Oliu
 Magda Onandia
 Victoria Onyós
 Eduardo Ortega
 Anna París

Montserrat Pinyol
 Ivan Pons
 M. Carmen Pous
 Jordi Puig
 Marian Puig
 Ton Puig
 Gloria Pujol
 Juan Eusebio Pujol
 Victòria Quintana
 Neus Raig
 Carmen Redrado
 Juan Bautista Renart
 Ferran Ribó
 Blanca Ripoll
 Joan Roca
 Miquel Roca
 Pedro Roca-Cusachs
 Alfonso Rodés
 Salvador Roviroza
 Jacqueline Ruiz
 Josep Sabé
 Francisco Salamero
 Josef-David Sánchez-Molina
 Josep L. Sanfeliu
 Luis Sans
 Maria Soldevila
 Rafael Soldevila
 Josep Tabernerero
 Manuel Terrazo
 Bernat -N. Tiffon
 August Torà
 Ernestina Torelló
 Ana Torredemer
 Josep Turró
 Joan Uriach
 Joaquim Uriach
 Marta Uriach
 Manuel Valderrama
 Carmen Vendrell
 Gloria Ventós
 Josep Viader
 Eduardo Vilá
 Pilar de Vilallonga
 Josep Vilarasau
 Maria Vilardell †
 Luis Villena
 Joaquim Viñas
 Salvador Viñas
 Joaquín Viola
 Francisco Wendt
 Lydia de Zuloaga

Benefactores internacionales

Pierre Caland
 Johanna Derksen
 Maria Rosela Donahower
 Carmen Egido
 Philina Hsu Chang
 Nathaniel Klipper
 Omer Ali Kocabayoglu
 Mónica Lafuente
 Barry Lynn

Cecilia Nordstrom
 Mario Paladini
 Brian Pallas
 Martina Priebe
 Paul Schulz
 Elina Selin
 Karen Swenson
 Verònica Toub
 Michael Winstrøm

Benefactores del círculo de la danza

Pitu Lavin
 Ma. José Matosas
 M. Rosa Ollé
 Adelaida Planella
 Tati Quera

Benefactores jóvenes

Alex Agulló
 Max Amat
 Lidia Arcos
 Ignacio Baselga
 Marc Busquets
 Diana Casajús
 Marta Cuatrecasas
 Benito Escat
 Luigi Esposito
 Patricia Ferrer
 Pau Font
 Enric Girona
 Cristina Gómez
 Albert Hernández
 Rodrigo López de Armentia
 Santiago Lucas
 Alexandra Maratchi
 Dídac Marsà
 Marc Mayral
 Blanca Miró
 Juan Molina-Martell
 Elisabeth Montamat
 Felipe Morenés
 Juan Moreno
 Marta Parent
 Miquel Pedrerol
 Elisenda Perelló
 Santiago Pons-Quintana
 Andrea Puig
 Julia Puig
 Inés Pujol
 Pepe Pujol
 Toni Pujol
 Sara Ramírez
 Ana Recasens
 Patricia Ripollés
 Antonio Rocá
 Esperanza Schröder
 Claudia Segura
 Rafael Sicilia
 Manuel Torralba
 Carlos Torres
 Javier Uriach



COMPARTIR TU COMPROMISO

El **programa de Benefactores** es una iniciativa dirigida a los amantes de la ópera y el Liceu y que, con su aportación filantrópica, hacen realidad los objetivos del Teatre y sus temporadas artísticas.

CON LA

CULTURA Y EL LICEU

SER BENEFACTOR ES...

Promover y contribuir a un proyecto cultural de referencia.

Compartir la pasión por la cultura.

Ser protagonista del proyecto del Liceu.

CONTÁCTANOS

Departamento de Patrocinio,
Mecenazgo y Eventos
mecenasesliceubarcelona.cat
93 485 86 31

HAZTE BENEFACTOR



JUNTA DE **Benefactores**

idealista



orgullosa mecenas del Gran Teatro del Liceu

12

—
Ficha técnica

29

—
Sobre
la producción

19

—
A telón corrido

46

—
Liceu+ Live

13

—
Ficha artística

34

—
Argumento
de la obra

24

—
Orgia

Víctor García
de Gomar

50

—
El teatro
de PPP

Narcís Comadira

16

—
Orquesta

41

—
English
synopsis

56

*La lingua
del corpo*

Hèctor Parra

66

Biografías

Orgia

HÈCTOR PARRA

Ópera para tres voces y orquesta de cámara, basada en la obra homónima de Pier Paolo Pasolini (1968)

11 i 13 de abril del 2024

Estreno absoluto: 22 de junio del 2023 en el Teatro Arriaga de Bilbao
Estreno en el Gran Teatre del Liceu

Abril 2024		Turno
11	19:30 h	D-H
13	19:00 h	C

Duración aproximada: 1 h 20 min

Ópera dividida en un prólogo y seis episodios.

Ficha artística

Dirección de escena, escenografía, libreto y vestuario

Calixto Bieito

Maestros asistentes musicales

Jeanne-Minette Cilliers, Véronique Werklé,
Jaume Tribó

Reposición y asistencia a la escenografía

Lucia Astigarraga

Intérpretes

Aušrinė Stundyte, soprano
Christian Miedl, barítono
Jone Martínez, soprano

Iluminación

Michael Bauer

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Director Pierre Bleuse

Coproducción

Gran Teatre del Liceu, Teatro Arriaga
de Bilbao y Festival Castell de Peralada.

Presentado en el Gran Teatre del Liceu juntamente con:



FESTIVAL
PERALADA



TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA

Asistencia a la dirección musical

Josep Planells

**Este espectáculo contiene escenas sensibles que
incluyen violencia y sexo, entre otras.**

Espectáculo incluido en el Barcelona Obertura Spring
Festival

Con el apoyo de:

idealista

ORGIA - Opéra pour trois solistes et orchestre de chambre -
Music: Hector Parra - Livret de Calixto Bieito d'après la tragédie
éponyme de Pier Paolo Pasolini - Copyright Editions Durand -
(2023-04-14 HA).

ALT el camí, el viatger s'exposa
per viaranys abstrets i solitaris
a ser l'esquer lustral d'un núvol roig.
Gener immortal, les hores s'extingeixen
amb la peresa que ens retreu del fred.
La boca de la fosca no el retorna,
només un gos s'esquitlla entre les ombres
com si en sabés el nom: adeu diran
les formes d'aquest dia; adeu, minvant.

Extracto de la obra *D'una sola branca* (2021)

**Susanna Rafart ha realizado una selección de sus poemas
y versos para todos los materiales de la temporada 2023/24**

**“La revolución
es ahora solo un
sentimiento”.**

Pier Paolo Pasolini



La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu con su director titular, Josep Pons.

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu es la orquesta más antigua de España. Durante casi 170 años de historia, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu ha sido dirigida por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knappertsbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko.

Ha sido la protagonista de los estrenos del gran repertorio operístico en la península Ibérica desde el barroco hasta nuestros días y a lo largo de su historia ha dedicado también una especial atención a la creación lírica catalana. Hizo su debut en 1847 con un concierto sinfónico dirigido por Marià Obiols, siendo la primera ópera *Anna Bolena*, de Donizetti. Desde entonces ha actuado de forma continuada durante todas las temporadas del Teatro. Internacionalmente cabe destacar el Concierto por la Paz y los Derechos Humanos, organizado por la Fundación Onuar, retransmitido desde la sede de las Naciones Unidas en Ginebra el pasado 9 de diciembre de 2017.

Después de la reconstrucción de 1999, han sido directores titulares Bertrand de Billy (1999-2004), Sebastian Weigle (2004-2008), Michael Boder (2008-2012) y, desde septiembre de 2012, Josep Pons.

Intérpretes

Violín I

- Kostadin Bogdanoski
- ▲ Ewa Pyrek
- Ignasi Roca
- Tatevik Khachatryan

Violín II

- ▲ Rodica Monica Harda
- ◆ Magdalena Kostrzewska
- Javier Carbone
- Francina Moll

Viola

- ▲ Alejandro Garrido
- ◆ Salomé Osca
- Patricia Torres

Violonchelo

- ▲ Cristoforo Pestalozzi
- ▲ Paula Lavarías

Contrabajo

- ▲ Joaquín Arrabal
- Lucía Sanchez

Flauta

- ▲ Albert Mora
- Marta Santamaria

Oboé

- ▲ Juan Manuel García Cano

Clarinete

- ▲ Ausiàs Garrigós

Fagot

- ▲ Bernardo Verde

Trompeta

- ▲ Javier Lasarte

Trombón

- ▲ Juan González

Percusión

- ▲ Ismael Azidane

Arpa

- ▲ Aida Aragoneses

Archilaúd

- ▲ Rafael Arjona

**“No queda nada
más que esperar
que el final llegue
a extinguir el
dolor incesante
de esperarlo.”**

Pier Paolo Pasolini

A TELÓN CORRIDO

Compositor

Hèctor Parra (Barcelona, 1976) es uno de los compositores catalanes con más proyección internacional. Se formó, entre otros, con Carles Guinovart y David Padrós y en el 2001 se trasladó a París, donde después de cursar un máster de música electroacústica se convirtió en compositor residente en el IRCAM. Su producción incluye obras electrónicas, además de piezas para gran orquesta y ópera.

Ha sido compositor residente del Huddersfield Contemporary Music Festival (2013), del Schwetzingen SWR Festspiele (2015), de L'Auditori de Barcelona (2015-2017), del Palau de la Música Catalana (2015-2016), de la Orchestre National de Lille (2016-2018) y de la Orquesta de la Ópera de Stuttgart (2022-2023).

Autor de siete títulos operísticos, Hèctor Parra ha estrenado hasta este mismo año *Hypermusic Prologue* (representada en el foyer del Liceu en el 2009), *Te craindre en ton absence* (2012-2013), *Das geopferte Leben* (2014), *Wilde* (2015), *Les Bienveillantes* (2019), *Orgia* (2023) y *Justice*, esta

última estrenada en enero del 2024 en el Grand Théâtre de Ginebra y de la que el próximo mes de abril se escuchará una *suite* en L'Auditori.

La trayectoria artística de Hèctor Parra ha sido reconocida internacionalmente y ha obtenido varios premios y distinciones, como el premio de composición musical del INAEM (2002), entre otros.

Christian Miedl, Aušrinė Stundytė



Libreto y libretista

La ópera *Orgia* se basa en la obra homónima del poeta, articulista y cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) y el libreto lo firma el dramaturgo y director de escena Calixto Bieito (Miranda de Ebro, 1963), que ha colaborado con Parra en proyectos anteriores como *Wilde* y *Les bienveillantes*.

Orgia es uno de los primeros textos teatrales de Pasolini, gestado en 1966 junto a *Pilade*, *Affabulazione*, *Porcile* (que será la base de la película homónima), *Calderon* y *Bestia da stile* y entre los rodajes de *Uccellacci e Uccellini* (1966) y *Edipo re* (1967).

Tanto la obra original como el libreto operístico centran la acción dramática en tres personajes: el hombre, la mujer y la chica. A lo largo de un prólogo y seis episodios, la trama de la obra se centra en el suicidio del personaje masculino, después de vestirse de mujer y de haber tomado conciencia de su homosexualidad. Pero el trasfondo de la obra es la denuncia pasoliniana contra una sociedad hipócrita y cruel, abusiva contra todos aquellos que siguen un camino al margen de las normas establecidas por un sistema burgués y capitalista.

Estreno

Orgia se estrenó en el Teatro Arriaga de Bilbao el 22 de junio del 2023. En su crítica publicada en la *Revista Musical Catalana* (25 de junio del 2023), la periodista Rosa Massagué destacó el éxito de público de una propuesta que plasma “el resultado de la evolución natural que ha tenido el compositor (...). La ópera empieza y acaba con un grito musical, pero el compositor ha hecho una partitura de gran lirismo, especialmente en la parte de la mujer, incluso con resonancias puccinianas en algunos momentos”.

Con *Orgia*, Hèctor Parra estrena por primera vez una ópera en la sala grande del Gran Teatre del Liceu, donde en el 2010 presentó *Hypermusic Prologue*, pero en esta ocasión en el *foyer*.

Orgia ha obtenido el Premio Ópera XXI a la Mejor Propuesta Contemporánea, y también ha sido considerada Acontecimiento Musical del Año 2023 por Klassikbidea.



Christian Miedl, Aušrinė Stundytė

Víctor García de Gomar

Director artístic del Gran Teatre del Liceu

Orgia

“Escandalizar es un derecho. Ser escandalizado es un placer”.

Pier Paolo Pasolini

Orgía es un coencargo y una nueva coproducción fruto de la complicidad entre el Teatro Arriaga Antzokia de Bilbao, el Festival Castell de Peralada y el Gran Teatre del Liceu, que integra muchos ingredientes fascinantes, entre los cuales se encuentra la presentación de la última partitura lírica de Hèctor Parra, uno de los compositores catalanes con más proyección internacional. A su lado, Calixto Bieito pone toda su genialidad en la disección de los personajes protagonistas de esta trágica historia autodestructiva en la que presenciaremos la batalla sexual de un matrimonio.

Después de *Wilde* (2015) y *Les Bi-veillants* (2019), *Orgía* representa la tercera de las colaboraciones entre Parra y Bieito. A partir de la obra de teatro de Pier Paolo Pasolini (Bolonia, 1922 – Roma, 1975), Bieito y Parra han trabajado de lo lindo para adaptar y compactar el texto desgarrador e inolvidable de 1966. Estrenado el 22 de junio del 2023 en el Teatro Arriaga, no hay duda de que estamos

ante un acontecimiento para el mundo de la lírica y de la creación.

Artista poliédrico: poeta, periodista, pintor, guionista, dramaturgo... Pasolini escoge asuntos contradictorios como método para sacudir las conciencias. Confronta y genera paradojas y escándalo al mismo tiempo que lucha contra la sociedad contemporánea. Devoto de la tragedia griega y el mito, intenta hacer revivir sobre el escenario aquel pasado lejano para confrontar la comunidad moderna.

Ciudadano multiforme, Pasolini es una metáfora de la autenticidad de una multiplicidad de mensajes: libertario, pero profundamente respetuoso con el catolicismo, de vida azarosa y, al mismo tiempo, de enorme introspección y pensamiento. Adorado e, incluso, esgrimido como bandera por la misma izquierda (que lo maltrató expulsándolo del Partido Comunista de Italia por la “indignidad moral” de ser homosexual) y, al mismo tiempo, reivindicado por sectores de la derecha, mientras los

fascistas lo perseguían. ¿Qué es ser libre? Quizás significa vivir sin adhesiones dogmáticas, siendo fiel a uno mismo, con sus propias contradicciones.

En marzo de 1966, Pasolini sufrió una fuerte hemorragia que lo situó muy cerca de la muerte. Durante la convalecencia, estuvo obligado a guardar cama durante casi un mes; momento que aprovechó para releer los *Diálogos* de Platón. Esta lectura lo estimuló para escribir una serie de seis obras de teatro similar a la prosa: *Calderón*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Porcile*, *Orgía* y *Bestia da Stile*. Una vez recuperado, en verano se compró un Maserati 3500GT de segunda mano y fue a pasar las vacaciones de verano a Carnia, con su madre.

La obra se organiza con una estructura de seis episodios; los cuatro primeros nos introducen en la cámara matrimonial, donde los dos personajes, el Hombre y la Mujer, se encuentran emblemáticamente opuestos, profundamente divididos, y son conducidos a una evasión nostálgica hacia recuerdos de tiempos pasados, que también son los del autor. Como en toda la obra de Pasolini, encontramos el problema psicológico de la diferencia. *Orgía* es la representación del drama de la coexistencia imposible de dos naturalezas y dos figuras, la del Hombre y la de la Mujer, que

conviven en lo Diferente.

Para Giuseppe Zigaina, pintor, ensayista y amigo personal de Pasolini, *Orgía* representa “el desdoblamiento del papel del hombre y la mujer sobre el escenario, lo racional y lo irracional, lo masculino y lo femenino”, lo cual constituye una característica continua del autor. Se trata de una obra autorreferencial y, por eso, tiene tanta relación con la desesperada vitalidad de Pasolini.

En su transposición a la ópera, Hèctor Parra ha trabajado a partir de una propuesta del libreto del mismo Calixto Bieito. Concebido para tres cantantes y un conjunto instrumental, tendrá como director a Pierre Bleuse, actual titular del Ensemble Intercontemporain. Entre los cantantes podremos disfrutar de la soprano lituana Ausrine Stundyte junto con el barítono Christian Miedl (que sustituye al barítono Leigh Melrose, que hizo la creación absoluta en Bilbao) y la soprano Jone Martínez.

Para denunciar su drama personal, el protagonista masculino de *Orgía* se cuelga después de vestirse de mujer. De hecho, en los últimos momentos de su vida, toma conciencia de su homosexualidad, y su suicidio se convierte así en un acto acusador. Es una oportunidad para denunciar a una sociedad intolerante, hipócrita, cruel y despectiva con todos aquellos que

salen de las normas establecidas, dando así testimonio de la brecha insuperable que los discrimina.

A través de sus versos, Pasolini penetra en la realidad e ilumina como el fascismo aniquila todo rastro de humanidad en la sociedad moderna a través de la cultura de consumo. En *Orgía*, el amor y el sexo están al servicio de una destrucción sádica. En el interior de su dormitorio, un espacio cerrado donde la angustia y el remordimiento proyectan sombras monstruosas en la transición in-

cierta entre el mundo de la razón y el del sueño, la joven madre coprotagonista quiere romper con su marido, pero justo antes de suicidarse hace el terrible acto de Medea: asesina a sus dos hijos.

Pasolini hizo aquí la disección de unos personajes desgraciados en los que el escalpelo llega a tocar fibras muy profundas. Una tragedia que tiene como protagonistas cantantes/actores a la medida de esta nueva aventura creativa del tándem Parra-Bieito.



Christian Miedl, Aušrinė Stundytė



Christian Miedl

SOBRE LA PRODUCCIÓN

Un creador total

Calixto Bieito. Dirección de escena y libreto

Hablar de *ORGIA* es hablar de Pasolini. Sin duda, su huella impregna la obra. Pero no se puede encapsular a un artista con mayúsculas como él, un creador total. Pasolini saca su arte de las entrañas y al mismo tiempo dota de una enorme profundidad filosófica e incluso espiritual a sus obras. *Salò* u *Orgia* exhiben pensamiento pasoliniano, exactamente igual que su inolvidable película *El Evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Matteo)*, que recibió incluso los halagos de la Santa Sede. El Vaticano la definió como “la mejor obra cinematográfica sobre Jesucristo jamás realizada”.

Y es que hablamos de un artista poliédrico, tan libertario como profundamente respetuoso con el catolicismo,

de vida azarosa y al mismo tiempo de enorme introspección y pensamiento. Pasolini. Adorado e incluso esgrimido como bandera por la misma izquierda que lo maltrató (no olvidemos que fue expulsado del Partido Comunista de Italia por la “indignidad moral” de ser homosexual); y al mismo tiempo reivindicado por sectores de la derecha, mientras los fascistas lo perseguían. Quizás en el fondo eso es ser libre, vivir sin adhesiones dogmáticas, siendo fiel a uno mismo, con sus propias contradicciones. Y claro, cuando tu obra refleja todo eso y se expone a la opinión pública, surgen las etiquetas... todas verdad, todas mentira. ¿A quién le importa? A Pasolini, seguro que no.

Para tres cantantes y *ensemble* instrumental

Hèctor Parra. Compositor

En *Orgia* –soñada desde hace años a partir de las dos colaboraciones operísticas que he tenido la suerte de realizar con Calixto Bieito, Wilde (2015) y *Les Bienveillantes* (2019), y de una propuesta inicial del Festival de Peralada–, concibo la posibilidad de desarrollar una poética musical bajo forma lírica. Así, la palabra pasoliniana cristalizada en sonido se convierte en un elemento de inestimable valor para mi trabajo de compositor: un diálogo entre poesía y música que puede contribuir –en palabras del propio Pasolini– a una “acción expresiva elevada e indefinible como las acciones de la realidad”.

El proyecto de composición de *Orgia* recibió en 2021 el premio de residencia de la Villa Medici/Academia de Francia en Roma, lo que me permitió vivir en la ciudad adoptiva de Pasolini con mi familia durante un año y poder fusionarme así con sus sonidos, sus colores, sus barrios, sus gentes, así como su lengua.

Para denunciar su drama personal, el protagonista masculino de *Orgia* se ahorca tras vestirse de mujer. De hecho, en los últimos momentos de su vida, toma conciencia de su homosexualidad, y su suicidio se convi-

erte así en un acto acusador. Es una oportunidad para denunciar una sociedad intolerante, hipócrita, cruel y despectiva con todos aquellos que se salen de las normas establecidas, dando así testimonio de la insuperable brecha que los discrimina. Así, a través de unos versos dotados de una poesía sublime que penetra la realidad de forma sobrecogedora, Pasolini denuncia el modo en que el fascismo sobrevive y aniquila todo rastro de humanidad en la sociedad moderna a través de la cultura de consumo. Anticipando *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) en casi diez años, en *Orgia* (1966) el amor y el sexo están al servicio de la destrucción sádica del otro. En el interior de su dormitorio, un espacio cerrado donde la angustia y el remordimiento proyectan sombras monstruosas en la incierta transición entre el mundo de la razón y el del sueño, la joven madre coprotagonista, tras haber percibido en su propio cuerpo un “irrisorio soplo de aire”, se dispone a cumplir su deseo de romper las cadenas que la unen a su marido y a un presente dominado por la insoportable homologación capitalista: justo antes de suicidarse realiza el terrible acto de Medea asesinando a sus dos hijos.

La sombra y la luz en un mismo gesto musical

Pierre Bleuse. Dirección musical

Mi primer contacto con *Orgia* y la música de Hèctor Parra fue una sesión de trabajo con los cantantes en Bilbao y la primera versión para piano, destinada a la preparación de los solistas. Ya me cautivó la fuerza y el contraste del material musical, poderoso y a veces casi violento, pero siempre lírico, dando la impresión de un sentido innato de la vocalidad.

Descubrir ahora su escritura orquestal me permite penetrar de lleno en su lenguaje y su universo artístico. Su es-

critura es a la vez virtuosa y aireada, creando un espacio donde los colores pueden emerger y transformarse con vivacidad. Consigue entablar vínculos con el universo barroco y a la vez mantiene su propia identidad. Refleja una inspiración de la herencia pasada sin dejar de ser un gran creador de nuestro tiempo.

Sentimos en Hèctor Parra ese amor de Pasolini, donde la sombra y la luz se unen en un mismo gesto musical.

**“Mi religión no
era más que una
fragancia”.**

Pier Paolo Pasolini

Argumento de la obra

Orgia



Christian Meidl



Prólogo

El Hombre cuelga de una cuerda, muerto, después de haberse suicidado. Se define como un ser normal y corriente, “ni un poeta, ni un loco, ni un miserable, ni un drogadicto (...) tan solo un medio burgués”, pero diferente. Ahora, invita a los espectadores a divertirse viendo su historia.¹

Episodio I

La Mujer confiesa al Hombre que tiembla por las cosas que él le quiere hacer, pero que le gustan, así como al enfermo le complace conocer su mal.² Por eso, ella dice que se siente profundamente feliz: “El mundo de la víctima es el mundo del asesino, mundos separados de soledad”.³ Los dos evocan donde se inició esta relación: en el pueblo de él, polvoriento y rodeado de campañas, poblado de prófugos procedentes de Dalmacia y de Cataluña, pero donde nadie hablaba.⁴ Ni siquiera los padres del Hombre, todo el mundo “ahogado por la alegría de la vergüenza”, la misma del olor del esperma, dice la Mujer. Y confiesa querer a un Hombre-animal, dominador: “Quien posee es inocente, quien es poseído es culpable”.⁵

Episodio II

El Hombre quiere atar las manos de la Mujer para que ella pierda la libertad y adquiera otra: la de estar en su poder.⁶ El Hombre anuncia castigos y humillaciones hasta hacerla sangrar, antes de decirle a la mujer que pretende matar a sus dos hijos y mostrarle los cadáveres a la Mujer.⁷ Después, como es día de Pascua, invitará a los amigos para que hagan con ella lo que quieran. La maltratarán y vejarán y no dirán nada. El Hombre empieza a agredir a la Mujer, que grita: “Quiero realmente matarte, quiero realmente morir, no me quiero despertar de este sueño. Será realmente el fin de todo”, proclama él. (...) “Mi carne quiere realmente la muerte, mi verga quiere realmente la sangre”.⁸

Episodio III

La Mujer declara que se siente nostálgica en momentos como aquellos, que vuelven en forma de sueños, en los que se proyectan las imágenes de sus padres:⁹ el padre, un borracho o un fascista; la madre, envejecida y esclavizada como esposa y madre.¹⁰ El Hombre confiesa que comparte aquella nostalgia y que en la vida todo es morir y recomenzar. Ella dice: “Nuestra realidad no es aquella que hemos expresado con nuestras palabras, sino la que hemos expresado a través de nosotros mismos, utilizando nuestros cuerpos como figuras”.¹¹ La realidad, dice él, es uno mismo, y ella responde que fingimos que soñamos y que vivimos en la contradicción de ser burgueses de día y de vivir la noche en el mal. Pronto amanecerá y podremos volver al orden.¹²

Episodio IV

El Hombre se queja de dolor en el hígado y ella de dolor en las sienes.¹³ Él pregunta a la Mujer qué lee antes de dormir: “Los niños han arrancado la portada. No recuerdo el título ni el autor. Trata de profecías de profesores”, responde ella. El Hombre anuncia que sus hijos las vivirán y que del pasado tan solo hay que recordar la paz, pero la Mujer dice que le aterra la paz. Él anuncia, tocándose el vientre, que todavía tiene que nacer el mejor de sus hijos, aunque ahora debe dormir. La Mujer tiene miedo de dormir y de soñar, “soy como una pequeña burguesa, con el equipaje desesperado de ideas”.¹⁴ Entonces, ella oye que algo se ha movido en la habitación, como un latido en un cuerpo, y duda de si ha sido un golpe a través del aire o si ha surgido de ella misma, provocado por los remordimientos. Entonces se dispone a ir a la habitación de los hijos [para matarlos y suicidarse justo después].

Episodio V

Llega una chica, a quien el Hombre muestra la casa, que ella encuentra bonita. Él le dice que antes habían vivido allí los hijos y su mujer, que se han ido durante la primavera. El Hombre, dispuesto a hacer el amor con la joven, le pregunta si ha sentido alguna vez vergüenza de su vientre.¹⁵ El Hombre se altera y entonces confiesa que ha asesinado a su esposa y a sus hijos antes de tirarlos al río. Después, golpea brutalmente a la joven, vomita y cae sobre su vómito.¹⁶

Episodio VI

Solo, el Hombre se pregunta dónde ha ido la chica. Ahora, es consciente de la nueva realidad, como si hubiera nacido de nuevo. Se acepta en su diferencia, en contra del mundo y después de haber superado el miedo de la religión, que le había acostumbrado a sentir terror por todo. Ahora se siente alegre: “Dentro de una de tantas casas de este barrio (...) ha habido finalmente un hombre que ha hecho buen uso de la muerte”.¹⁷

Comentarios musicales

- 1 Breve e intenso, el prólogo es una pieza cerrada que abre la ópera. Arranca con unos acuerdos de gran impacto tímbrico y se desarrolla instrumentalmente con una gran riqueza cromática, especialmente por el uso de la percusión y de los instrumentos de viento-madera, con presencia especialmente notoria del oboe. Los *glissandi* del arpa ayudan a la creación onírica de la situación, mientras que el solista (barítono) combina partes cantadas con otras habladas. Las indicaciones de tempo (*agitato, subito, poco accellerando...*) ayudan al dinamismo de la escena.
- 2 El contraste entre los temores de la Mujer y la resolución del Hombre se traducen en los valores rítmicos contrastados: corcheas (ella) y semicorcheas (él).
- 3 Cantado con autoridad y después de un *glissando* sugerente.
- 4 La evocación del pueblo arranca con la intervención del archilaúd para dotar de cierto anacronismo la memoria del pasado. El canto de él recurre ocasionalmente al falsete.
- 5 El monólogo de la Mujer con el que se cierra el episodio se canta con un deje de melancolía.
- 6 El episodio se inicia con un clímax inquietante (*agitato angoscioso*) por parte de la orquesta antes de dar paso al canto de la pareja.
- 7 La violencia verbal del pasaje se traduce en una música virulenta y angustiante, con una línea vocal que combina (por parte del Hombre) el canto —ocasionalmente el falsete— y pasajes recitados.
- 8 El episodio culmina con un pasaje violento, que incluso subraya la violencia de las agresiones del Hombre.
- 9 El intimismo actúa aquí como contraste respecto al fin del episodio anterior, con el uso de la flauta sobre el canto de la Mujer.
- 10 La memoria de la madre se sustenta sobre un pasaje breve en coloratura a base de semicorcheas ligadas.

Comentarios musicales

- 11 Un pasaje marcado en la partitura con un explícito *misterioso*.
- 12 La intervención del Hombre al final del episodio está marcada por uno *Quasi rituale* y el canto se vuelve tierno y suplicante sobre la palabra “colpa”.
- 13 El episodio arranca con un pasaje a base de fusas con presencia de la percusión. Los instrumentos de viento-madera preparan la primera intervención del Hombre.
- 14 La intervención de la Mujer está marcada en la partitura con uno *Quasi una Sarabanda*. En este pasaje intervendrá también el archilaúd.
- 15 El canto de la joven, de carácter ligero, contrasta con la severidad del del Hombre.
- 16 El episodio acaba con un largo pasaje orquestal de gran violencia.
- 17 Como en el prólogo, la obra acaba con un largo monólogo del Hombre, pero ahora en un pasaje inquietante, de grandes contrastes rítmicos y con una línea de canto que usa los saltos interválicos para reforzar el delirio del personaje.

English synopsis

Foreword

The Man hangs from a rope, dead, after having committed suicide. He defines himself as an ordinary person, “neither a poet, nor a madman, nor a wretch, nor a drug addict (...) just somewhat bourgeois”, but different. Now, he invites viewers to be entertained as they view his story.¹

Episode I

The Woman confesses to the Man that she trembles at the things he wants to do to her, but that she likes them, just as the sick man takes pleasure in knowing his malaise.² For this reason, she says she feels deeply happy: “The world of the victim is the world of the murderer, separate worlds of loneliness”.³ The two reminisce about where this relationship began: in his village, dusty and surrounded by camps, populated by fugitives from Dalmatia and Catalonia, where nobody spoke. Not even the Man’s parents, everyone “choked with the joy of shame”, the same as the smell of sperm, the Woman says. And she confesses to loving a dominating, animal-Man: “He who possesses is innocent; he who is possessed is guilty”.⁵

Episode II

The Man wants to tie the Woman’s hands so that she loses her freedom and obtains a different freedom: that of being in his power.⁶ The Man details punishments and humiliations that will reach the point of making her bleed, and will then kill her two sons and show their corpses to the Woman.⁷ Then, as it is Easter, he will invite his friends to do with her as they please. They will mistreat and brutalise her and say nothing. The Man starts to assault the Woman, who screams: “I really want to kill you. I really want to die. I don’t want to wake up from this dream. It will really be the end of everything”. He proclaims (...) “My flesh truly wants death; my cock truly desires blood”.⁸

Episode III

The Woman states that she feels nostalgic at times like these, which return in the form of dreams, in which images of her parents appear before her eyes:⁹ the father, a drunkard and a fascist; the mother, aged and enslaved as wife and mother.¹⁰ The Man confesses that he shares that nostalgia, and that in life everything is death and new beginnings. She says: “Our reality is not the one we have expressed with our words, but the one we have expressed through ourselves, using our bodies as figures”.¹¹ Reality, he says, is oneself, and she replies that we pretend to dream and live in the contradiction of being bourgeois by day and living the night in evil. Soon it will be dawn and we will be able to return to order.¹²

Episode iv

The Man complains of pain in his liver and she of pain in her temples.¹³ He asks the woman what she reads before going to sleep: “The children tore off the cover. I don’t remember the title or the author. It’s about the prophecies of teachers,” she replies. The Man announces that his children will live these prophecies and that peace is the only thing we should remember from the past. The Woman says she is terrified of peace. He announces, rubbing his belly, that the best of his children has yet to be born, although now he must sleep. The Woman is afraid to sleep and to dream, “I’m like a petty bourgeois, with a frenzied baggage of ideas”.¹⁴ Then she hears something move in the room, like a heartbeat in a body, and she is unsure whether it was a blow through the air or whether it came from herself, brought on by regrets. Then she prepares to go to the children’s room.

Episode v

A girl arrives and the Man shows her the house, which she finds beautiful. He tells her that his wife and children used to live there, but that they left in the spring. The Man, ready to make love to the girl, asks her if she has ever been ashamed of her belly.¹⁵ The Man gets agitated and then confesses that he murdered his wife and children before throwing them into the river. He then brutally beats the young woman, vomits and falls on his vomit.¹⁶

Episode vi

Alone, the Man wonders where the girl has gone. Now, he is aware of the new reality, as if he was born again. He accepts himself in his difference, against the world and after having overcome the fear of religion, which had made him feel terrified of everything. Now he feels joyful: “Inside one of the many houses in this neighbourhood (...) there has finally been a man who has made good use of death”.¹⁷

Musical comments

- 1 Brief and intense, the prologue is a closed piece that opens the opera. It opens with chords of great timbral impact and develops instrumentally with great chromatic richness, especially through the use of percussion and woodwind instruments, with the oboe being particularly prominent. The harp's *glissandi* assist in creating the dreamlike situation, while the soloist (baritone) combines sung and spoken parts. The tempo indications (*agitato*, *subito*, *poco accelerando*...) add to the dynamism of the scene.
- 2 The contrast between the Woman's fears and the Man's resolution is orchestrated by the contrasting rhythmic values: eighth notes (her) and sixteenth notes (him).
- 3 Sung with authority and following a suggestive *glissando*.
- 4 The evocation of the village begins with the entry of the archlute to imbue memories of the past with a certain anachronism. His singing occasionally rises to falsetto.
- 5 The Woman's monologue that closes the episode is sung with a touch of melancholy.
- 6 The episode opens with a haunting climax (*agitato angoscioso*) by the orchestra before moving into the couple's singing.
- 7 The verbal violence of the passage is captured by fierce and distressing music, with a vocal line that combines (by the Man) singing – occasionally falsetto – and recited passages.
- 8 The episode culminates in a violent passage, which even highlights the violence of the Man's assaults.
- 9 The intimacy here acts as a contrast to the end of the previous episode, with the use of the flute over the Woman's singing.
- 10 The mother's memory is sustained in a short passage in coloratura with tied semiquavers.
- 11 A passage marked in the score with an explicit *mysterious*.
- 12 The Man's intervention at the end of the episode is marked by a *Quasi rituale* and the song becomes tender and pleading on the word "colpa".

Musical comments

- 13 The episode begins with a passage based on demisemiquavers with the presence of percussion. The woodwind instruments set the stage for the Man's first intervention.
- 14 The intervention of the Woman is marked in the score with a *Quasi una Sarabanda*. In this passage the lute will also participate.
- 15 The young girl's light-hearted singing contrasts with the severity of the Man's.
- 16 The episode ends with a long orchestral passage of great violence.
- 17 As in the prologue, the work ends with a long monologue by the Man, but now in a disturbing passage, with great rhythmic contrasts and a singing line that uses intervallic leaps to reinforce the character's delirium.

**“Una vez acabada,
la vida adquiere
sentido; hasta este
punto no tiene
sentido; su sentido
es suspendido
y, por lo tanto,
ambiguo”.**

Pier Paolo Pasolini

Liceu + LIVE

TODO EL CONTENIDO AUDIOVISUAL EN UN CLIC





Hèctor Parra

PODCAST



La Previa



Todas las curiosidades de *Orgia* de Hèctor Parra en “La Previa” del Liceu, el podcast.

“No creo que nunca más tengamos ninguna forma de sociedad en la que los hombres sean libres. No hay que esperararlo. No hay que esperar nada. Los políticos inventan la esperanza para mantener feliz al electorado”.

Pier Paolo Pasolini

El teatro de PPP

Parece que todo empezó en una cena. Aquel día, PPP cenaba con Alberto Moravia y su pareja de entonces, Dacia Maraini, en un restaurante al lado del Portico d'Ottavia, en Roma, en el barrio judío. A media cena, Pier Paolo se levantó para ir al baño. Tardaba mucho en volver. Fueron a ver qué pasaba. Lo encontraron en el suelo en medio de un charco de sangre. Tenía una fuerte hemorragia. Médico, diagnóstico, úlcera en el estómago. Un mes de reposo absoluto y dieta estricta. Larga convalecencia. Horas y horas para leer y escribir. Leyó a Platón y escribió las seis obras que constituyen todo su teatro. *Orgia* es la primera.

Antes hay unas probaturas de juventud, llamémoslas unas *juvenilia*, pero, en definitiva, el corpus teatral de Pasolini está constituido por estas seis obras: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Porcile* y *Calderón*. *Orgia* fue la única que él dirigió. Se estrenó en Turín, en el teatro Stabile, el 27 de noviembre de 1968. Con Laura Betti, Luigi Mezzanotte y Nelide Gianmarco. Música de Ennio Morricone y escenografía de Mario Ceroli. *Orgia*, convertida en ópera por Calixto Bieito y Hèctor Parra, se estrena ahora en el Liceo.

Para entender la operación teatral de Pasolini debemos trasladarnos a mediados de los años sesenta, cuando estaba de moda el teatro que él denomina *del Gesto* o *del Grito*. Era un teatro rompedor y parecía que el teatro que aquí denominábamos *de texto* tenía los días contados. Seguía habiendo, claro está, el viejo teatro burgués. El *teatro de charla*, como lo llama Pasolini, citando una expresión de su amigo Alberto Moravia. Ni uno ni otro le convencen. Pasolini era poeta y, por lo tanto, la palabra le era indispensable. Él quiere escribir otro teatro, al que denominará *teatro de palabra*. Las seis obras que escribe son muy diferentes. Poéticas todas, en el sentido que él tenía de la poesía. Son poco dialogadas, más bien predominan los monólogos.

Además de los dos tipos de teatro de la época y de lo que Pasolini quiere instaurar, estaba la ideología. Pasolini, un hombre fuertemente ideologizado, de izquierda, comunista que fue expulsado del partido por homosexual, se pregunta continuamente a quién va dirigido su teatro. A la burguesía, a

la que le gusta el teatro de charla, no, evidentemente. A los progresistas, a los que les gusta el teatro del gesto o del grito, tampoco. Va dirigido a un pequeño grupo escogido de la burguesía con suficiente preparación para entenderlo. Estudiantes, sí, pero jóvenes trabajadores también. Admite que es un teatro difícil.

¿De qué habla este teatro? Cito a Xavier Albertí, que hace veinte años dirigió mi traducción de *Orgia* en el Teatre Lliure. El teatro de Pasolini habla “de la sacralidad de la existencia. De la violación de los viejos valores morales de la sociedad por parte del capitalismo. Del sufrimiento existencial y de sus actos de contrición y expiación. Del riesgo totalitario de la civilización contemporánea”. Debemos entender contemporánea de Pasolini, claro está, pero su acuidad profética hace que la detección del riesgo totalitario sea de una actualidad absoluta, la nuestra. El teatro de Pasolini, escrito hace casi sesenta años, habla de ahora, porque habla de siempre.

El estreno de *Orgia* fue un poco un fracaso. No convenció a nadie, ni al mismo Pasolini. Luca Ronconi, director de teatro que después dirigió dos obras pasolinianas, *Pilade* y *Calderón*, asistió en Turín a una representación de *Orgia* dirigida por el autor. En una entrevista dice que “la comunicación directa de un mensaje a los espectadores (que era, decía, lo que Pasolini más deseaba) era prácticamente nula; el mensaje no llegaba, las palabras volvían a los actores como un bumerán”. De hecho, el montaje de Pasolini era absolutamente estático. El mismo Pasolini dice en su *Manifest per a un teatre nou* (traducción de Joan Casas): “Una de las características fundamentales del teatro de palabra es (como en el teatro ateniense) *la falta casi total de acción*

“El teatro de Pasolini, escrito hace casi sesenta años, habla de ahora, porque habla de siempre.”

escénica (el subrayado es del autor). La falta de acción escénica implica naturalmente la desaparición casi total de la puesta en escena —luces, escenografía, vestuario, etcétera: todo eso quedará reducido a lo indispensable (ya que, como veremos, nuestro teatro no podrá seguir siendo una forma, ni siquiera experimental, de RITO, y, por lo tanto, un encenderse o apagarse de luces, para indicar el comienzo o el final de la representación, no podrá no subsistir”.

Si Albertí hablaba de la sacralidad del teatro pasoliniano, en el manifiesto aparece la palabra RITO, el teatro entendido como un ritual de esta sacralidad. ¿Qué tipo de ritual? Pasolini dice en su manifiesto: “Esta sacralidad del teatro se funda en la ideología del renacimiento de un teatro primitivo, originario, realizado como rito propiciatorio o, mejor todavía, orgiástico”. ¿De qué tipo de RITO estamos hablando? Continúa el manifiesto: “El arquetipo semiológico del teatro es, pues, el espectáculo que se desarrolla cada día ante nuestros ojos y al alcance de nuestros oídos, por la calle, en casa, en los lugares públicos de encuentro, etcétera. En este sentido, la realidad social es una representación que no está del todo falta de la conciencia de serlo y que, por lo tanto, tiene sus códigos (reglas de buena educación, de comportamiento, técnicas corporales, etcétera): en una palabra, no está del todo falta de la conciencia de su ritualidad. El rito arquetípico del teatro es, pues, un RITO NATURAL.

[...]

La democracia ateniense inventó el mayor teatro del mundo —en verso— y lo instituyó como RITO POLÍTICO.

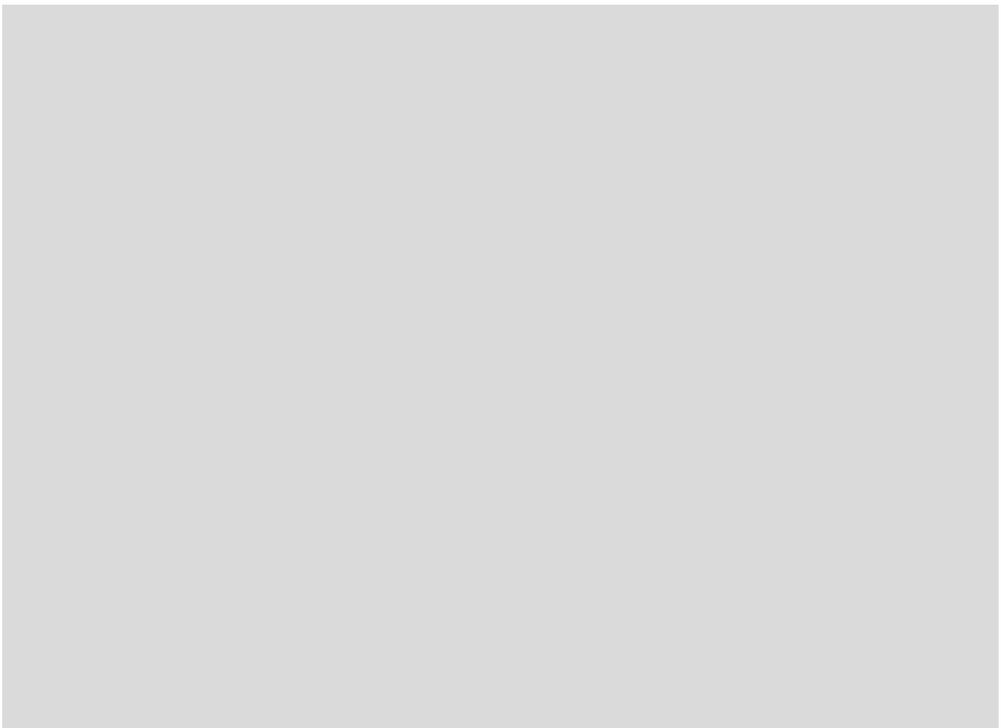
La burguesía —contemporáneamente a su primera revolución, la revolución protestante— creó un nuevo tipo de teatro (cuya historia empieza quizás con el *teatro dell'arte*, pero ciertamente con el teatro isabelino y el teatro del siglo de oro español, y llega hasta nosotros). En el teatro inventado por la burguesía (enseguida realista, irónico, de aventuras, de evasión, y, como diríamos hoy, populista, aunque se trate de Shakespeare o de Calderón), la burguesía celebra lo más elevado de sus faustos mundanos, que puede ser también poéticamente sublime, al menos hasta Chéjov, es decir, hasta la segunda revolución burguesa, la liberal. El teatro de la burguesía es, pues, un RITO SOCIAL”.

Durante la perduración de este tipo de teatro, burgués antiburgués, que ataca sobre todo la oficialidad, el *establihsment*, destaca el teatro *underground*, el teatro del gesto o del grito, en el que el esteticismo no filtrado por la cultura hace que su contenido real sea la religión del teatro mismo. Así, según Pasolini, el rito de este tipo de teatro es un RITO TEATRAL.

Después de esta clasificación de rito, y de su rechazo crítico de todo el mundo, a Pasolini solo le queda decir qué tipo de rito es su teatro de palabra.

El teatro de palabra se niega a ser un RITO TEATRAL y también se niega a ser un RITO SOCIAL de la burguesía. No puede ser un RITO POLÍTICO, porque las dimensiones y las características de la polis han cambiado desde el gran teatro de Atenas. Y no puede ser un RITO RELIGIOSO, porque nuestra nueva edad media es diferente a las edades medias que permiten un ritual religioso. Nuestra edad media es antropológicamente diferente de todas las edades medias precedentes. Y como se dirige a los “grupos culturales adelantados de la burguesía” y a “la clase trabajadora más consciente”, el teatro de palabra “nace y opera totalmente en el ámbito de la cultura”. Por lo tanto, según Pasolini, el teatro de palabra es un RITO CULTURAL.

Ahora bien, una cosa es lo que dicen los autores de cómo debe ser lo que hacen y otra lo que realmente hacen. El teatro de Pasolini es lo suficientemente diverso como para hacernos dudar de que tenía las cosas claras desde el principio. Sus seis obras son muy diferentes entre sí. Aunque en su teatro predomina el monólogo, *Porcile*, en cambio, es una obra totalmente dialogada. Y si en *Pilade* revisita el teatro clásico, en *Calderón* lo hace con el barroco. Dialogado o monológico, sin embargo, siempre se trata de un lenguaje poético, poco o nada distante del lenguaje que utiliza en muchos de sus poemas. Pasolini, como todos los buenos poetas, habla siempre de él mismo. Su teatro, en el fondo, también. Su lenguaje poético es un lenguaje sostenido por una columna vertebral de sufrimiento, de sufrimiento carnal y moral. Quizás es eso lo que hace que su poesía y su teatro sean terriblemente actuales y atractivos.



La lingua del corpo

**Orgia, una ópera a partir
de la obra de Pasolini**

Hèctor Parra,

abril de 2024

***Bueno, te voy a confiar, antes de dejarte,
que me gustaría ser compositor de música,
vivir con instrumentos
en la torre de Viterbo que no puedo comprar,
en el paisaje más bello del mundo, donde Ariosto
estaría encantado de verse recreado con toda
la inocencia de las encinas, los cerros, las aguas y las
acequias,
y ahí, componer música,
la única acción expresiva
quizás, alta e indefinible como las acciones de la realidad.***

**Pier Paolo Pasolini,
Qui je suis (1966-67). Arléa, París 2015**

Han pasado cinco años desde que terminé *Les Bienveillantes*, una ópera basada en la novela epónima de Jonathan Littell, con libreto de Händl Klaus y puesta en escena de Calixto Bieito. Esta ópera, mi sexta obra escénica, escrita para una veintena de solistas, coro y gran orquesta presenta, como la novela, un retrato íntimo y aterrador del nazismo, de sus mecanismos de crecimiento y despliegue ideológico, social y militar, hasta la culminación de sus inimaginables crímenes.

Cuatro años después, la composición de la ópera *Orgia* junto a Calixto Bieito, responsable del libreto así como la puesta en escena, ha supuesto la continuación de un compromiso artístico centrado en las inquietudes humanas, fundamentales en la obra de Pasolini. El polifacético creador italiano, de forma clarividente, denunció como a través de la cultura del consumo, el fascismo sobrevive en la sociedad moderna. Así, en su última película *Saló o los 120 días de Sodoma*, pone en escena un universo concentracionario perfectamente organizado y basado en los principios de obediencia y de sumisión.

Tras un doloroso período de convalecencia en 1966 a causa de una úlcera, única enfermedad en su vida, Pasolini esboza las seis tragedias que componen el grueso de su obra teatral. Los dos temas que unen estas seis tragedias son el sueño y el sacrificio. La acción teatral es reemplazada por la acción mental que las palabras estimulan. El renacimiento del teatro, según Pasolini, pasa entonces por la revalorización de la palabra y del actor como emisor de ideas. Éste debe ser un artista mucho más libre, porque no depende tanto del director de escena, posee más autonomía y es consciente, frente al público, de su papel de testigo de la sociedad en la que vive.

El teatro pasoliniano es, esencialmente –y según la propia expresión del autor– un *teatro de la palabra*: el habla lo es todo, lenguaje y

música. Entonces, ¿por qué hacer una ópera basada en dicho teatro? Precisamente porque a través de una exploración de los límites de la voz cantada, donde conviven formas de vocalidad casi contrapuestas, podemos acercarnos al ideal pasoliniano, y devolver así al lenguaje su capacidad expresiva a través de una palabra que pasa por la fisiología del propio cuerpo. Según el foniatra francés Jean Albitbol, el ruido vocal está constituido por nuestra propia respiración, que choca con los elementos de nuestro espacio interno ubicado entre las cuerdas vocales y los labios. Es el caos organizado del telón de fondo de nuestro timbre vocal. Este timbre se transforma en verbo, y el ruido deviene la escena por la que transcurren los personajes que nuestra voz encarna. Con la voz humana podemos producir una gran riqueza de timbres transicionales. El contraste expresivo es máximo cuando una voz granular o semihablada (parte central de la Fig. 1) convive con un lirismo que permite la vibración de la voz cantada en toda su potencia al principio y al final de esta frase del Uomo:

U. *ff* *<ff>* *f* *mf* *f* *espr.* *ff*
 27 mon - do, e tre - mi - di u - na li - ber - tà che ti sof - fo - ca di gio - - - ia...

Fig.1. Orgia, II Episodio, c. 27-28. Partitura vocal. Durand, 2024.

El contraste es más delicado cuando exploramos diferentes vocalidades (voz de falsete, voz de cabeza, voz de pecho, voz semihablada, voz hablada, voz con mucho aire, etc.) asociadas a indicaciones de carácter y/o a deformaciones rítmicas que penetran tanto en las características de la propia lengua como en la psicología del personaje. La Donna empieza su primer gran solo en la ópera con el recuerdo de los abusos infligidos por su propio padre (actitud heredada de su abuelo) y que la conducen a un canto desesperado, expresado con melancólico lirismo. En la Fig. 2 ya percibimos su inquietud al recordar su traumático pasado:

$\text{♩} = 48$
 con una lentezza inquieta, anche malinconica e lirica
 196 *mf* *mp* *mf*
 D. Sì, per - ché e - ra co - me suo pa - dre.

Fig. 2. Orgia, I Episodio, c. 196. Partitura vocal. Durand, 2024.

En palabras de Davide Bertelè el cuerpo es considerado por los personajes de *Orgia* como emanación directa del pensamiento del autor, “el más expresivo de los lenguajes”. La palabra es totalmente incapaz de expresar el enigma de la carne: los dos protagonistas de *Orgia* intentan, a través del acto sexual, preservar una relación visceral con la realidad, para superar el estado de enajenación provocado por la racionalidad de la palabra alienada. Así pues, sólo se expresan plenamente cuando son las acciones físicas las que “hablan”.

La fricción entre la poesía pasoliniana y una escritura vocal capaz de expresarla es inevitable. Según la apreciación del historiador del arte Abdelkader Damani, en la ópera *Orgia* la crueldad de las palabras se mezcla con la fragilidad de los personajes, para finalmente ser expresada a través de una música cuya escritura nace del encuentro del compositor con la escultura helenística. Así, durante mi residencia en la Villa Medici / Academia de Francia en Roma entre septiembre de 2021 y agosto de 2022, dibujé una extensa serie de torsos antiguos. Mi objetivo era escuchar sus voces, palpar sus tensiones internas y ritmos externos para estimular así la imaginación lírica que daría vida a los dos protagonistas de *Orgia*. Inspirado en la particular y radical manera pasoliniana de explorar el pasado para dar una nueva luz al presente, capaz de proyectarnos hacia el futuro, estudié minuciosamente esta “lingua del cuerpo” que está en los cimientos de nuestra cultura, para expresarla plásticamente de forma directa y gestualmente palpable. Cada pincelada deja entrever su dirección, la energía con que ha sido hecha, su relación con las demás, así como su función estructural dentro del conjunto.



Fig. 3. Hèctor Parra, tinta china sobre papel 200 g/m. Satiro Combattente (mármol, 120-140 a. J.C., Roma, Galleria Borghese).

Después de cada sesión de dibujo en los museos romanos, reviví en el estudio de composición los estados psicológicos experimentados ante los originales griegos y romanos y, ante el texto pasoliniano adaptado por Calixto Bieito, di nacimiento a la partitura vocal de *Orgia*.

Según me comentó Damani, éste no fue un trabajo meramente multidisciplinar, sino más bien una “migración de disciplinas”, un arte de la muerte y de la resurrección permanente de los distintos campos disciplinares al confrontarse unos con otros. El objetivo no fue inspirarse simplemente del texto de Pasolini, sino renovar su lectura y su musicalidad, devolviendo a la realidad las voces de sus protagonistas y la de sus ancestros. De alguna manera, en cada frase musical, en cada gesto vocal expresado en la partitura de *Orgia*, encontramos las huellas de sus cuerpos.

Esta experiencia plástica y estética me permitió desarrollar un lirismo fluido, orgánico y proteico que, según la naturaleza del texto, tomara formas distintas. Allí donde el flujo de la palabra es más rápido y los diálogos son más vivos y cortantes, las líneas melódicas siguen de cerca los perfiles sinuosos y ritmados de la lengua italiana original. Así, se acentúan los principales colores fonéticos de cada frase con dinámicas y registros más extremados, mientras que los pasajes de transición se expresan con una voz casi hablada. En ciertos momentos puntuales, de acuerdo con las características del texto pasoliniano, el canto lírico da paso a una voz puramente hablada y despojada de todo lirismo. En el siguiente pasaje, en el prolegómeno del acto sexual sadomasoquista, el Uomo le dice a la Donna que la razón por la que la deshumaniza y la castigará es su pasividad: “*Por tu pasividad, tan inhumana que te despoja de toda dignidad.*” En el centro del compás 48 del II Episodio (Fig. 4), el barítono llega a su clímax (mi bemol), pero rápidamente desciende para terminar la frase con una voz puramente hablada, acentuando así el carácter brutal y nada lírico de su propósito. Su gesto vocal es desdoblado por el oboe. Aunque más agudo en tesitura, durante toda la ópera el oboe encarnará “la doble cosa” que es el Uomo de *Orgia*. Sobre la expresión hablada “*que te despoja de toda dignidad*”, la armonía orquestal se estabiliza paradójicamente en un acorde perfecto mayor sobre sol natural, con el propósito de hacer más terroríficamente incomprensibles los propósitos sádicos del Uomo:

46

48

U.

- ma - na — da to - glier - ti o - gni dig - ni - tà;

parlé

13:8

ff *sfz* *f* *ff*

ff *mf* *ff* *ff*

sfz *sfz*

Fig. 4. *Orgia, II Episodio, c. 48. Partitura vocal. Durand, 2024.*

Los cuatro primeros episodios de *Orgia* suceden en el dormitorio conyugal de un hombre y una mujer de clase media que rondan la treintena. Una pareja de profesores con dos hijos, profundamente divididos, emblemáticamente opuestos, unidos exclusivamente por un vínculo sadomasoquista. Para ellos la sociedad es una cárcel insoportable, en el interior de la cual descubren así una nueva libertad. Georgios Katsantonis observa, que, siguiendo la estética sadiana, en *Orgia* la palabra por sí sola se convierte en fuente de placer. La descripción minuciosa y el detalle con la que el Uomo describe a la mujer lo que le hará es para ellos una fuente de goce. La palabra evoca algo erótico, como si se hiciera carne. Buscando una nueva realidad a través del lenguaje exasperado y distorsionado de la carne, Uomo y Donna confían en que la violencia sadomasoquista les libere del cautiverio de la realidad del presente: al herirse y desgarrarse mutuamente, los dos personajes llegan finalmente a violar no sólo sus cuerpos, sino también el pasado, que debe ser continuamente preservado, desquiciado, lamentado y blasfemado. Así, el sadismo en *Orgia* se pone en práctica como un desafío a la sociedad.

La proyección mental del ritual sadomasoquista del II Episodio se desarrolla musicalmente combinando la expresión vocal calmada, sensual, llena de expectativas, y a veces incluso coqueta de la Donna, con la voz más dura, seca y violenta del hombre, como se observa en la Fig. 5:

50

D. *f* *mp* *mf* (=>)

E co - me mi pu - ni - rai? _

U. *mf* *f* *mf*

U - mi - lian - do, pri - ma di tut - to, quel - la cos -

mf *mp* *p* *mf* *f* *sfz* *f*

(Xeo)

Fig. 5. Orgia, Episodio II, c. 50-51. Partitura vocal. Durand, 2024.

Sobre una textura orquestal inquietante y de agitación creciente, el Uomo interpela puntualmente la Donna con una voz de falsete llena de una ternura y de aparente inocencia, para acto seguido expresar su violencia y deseo de dominación, externalizado vocalmente mediante un lenguaje musical hierático, duro, de vocalidad poderosa e intervalos armónicos puros de 5ª, 4ª o tercera mayor combinados con tritonos, que actúan como “figuras” de un enigma musical ancestral. Así, en la Fig. 6, a la quinta inicial Mib-Sib sigue la tercera mayor La-Do# más el Sol natural que forma un tritono con el Do#, y que actúa a la vez como séptima del La):

48 $(\text{♩} = 72)$ *ff* *mf* *ff* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *f*

U. Il tu - o cor - po san - gui - ne - rà, _ e pen - zo - le -

ff *espr.* *f* *f* *sfz* *mf*

(Xeo)

Fig. 6. Orgia, Episodio II, c. 58-59. Partitura vocal. Durand, 2024.

DONNA

***Nuestra realidad no es entonces la que
hemos expresado con nuestras palabras:
isino la que hemos expresado
mediante nosotros mismos, utilizando nuestros cuerpos
como figuras!***

(Orgia, P.P.P, III Episodio)

Pasolini siente una fuerte necesidad de evocar el pasado para encontrar el origen de las obsesiones del presente, inspirándose en las tragedias griegas concebidas como portadoras de la sabiduría del antiguo mundo preindustrial. La consideración del pasado lo lleva, a través de las ideas de tótem y tabú, a la generación de la violencia sacrificial, a la necesidad de una víctima para redimir la sociedad. Esta violencia corporal, física y poética a la vez, se expresa musicalmente de manera extrema en algunas partes orquestales, especialmente en los dos pasajes culminantes del II y V Episodios. La Fig. 7 muestra como se combinan rítmicamente la insinuante sensualidad del “kissing effect” del oboe, los gestos energéticos y de sonoridad progresivamente estridentes del clarinete bajo, las “respiraciones sonoras” en la trompeta y en el trombón, junto con el uso del látigo en la percusión:

The musical score for Orgia, Episode V, measures 85-88, is presented for a full orchestra. The score includes parts for Horn (Hrb.), Clarinet Bass (Cl. b.), Bassoon (Bn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbnc), and Percussion (Perc.). The Oboe part features a "kissing effect" with dynamics ranging from *ff* to *sf*. The Clarinet Bass part includes markings for "flz. 3" and "flz. multiph." with dynamics from *ff* to *p*. The Trombone and Percussion parts show "respirations" and "whip" effects with dynamics from *f* to *fff*.

Fig. 7. Orgia, Episodio V, c. 85-88. Partitura de orquesta. Durand, 2024.

Según Davide Bertelè, en el carácter fónico de la palabra es posible encontrar esa huella primordial que Pasolini define como el “momento puramente oral del lenguaje”, identificable en el “grito de la bestia y de las necesidades físicas, de los instintos”, y que resulta ser el principal responsable de la relación auténtica, y por tanto sagrada, con la realidad. Un arcaísmo que en cierta manera encontramos en los sonidos fisiológicos puestos en acción en el ejemplo instrumental anterior.

En los pasajes donde los personajes de *Orgia* expresan el contraste, tan propio de Pasolini, entre el presente consumista y deshumanizador y un pasado preindustrial por él idealizado, la música orquestal, a través de los sonidos del archilaúd y del arpa, se transforma para conducirnos hasta los orígenes del género operístico, citando pasajes clave de *Euridice* de Peri y del *Orfeo* de Monteverdi. En el III Episodio, tanto los dos personajes como las maderas de la orquesta cantan, citando libremente y en constante transformación, el pasaje en el que la mensajera de la ópera *Orfeo* de Monteverdi anuncia al semidiós la muerte de su amada. Este inolvidable fragmento lírico de la obra fundacional del género operístico, con sus melismas arcaicos, su modalidad enigmática y su triste patetismo, se constituye así como paradigma de la muerte y la desgracia expresadas en música, dotando *Orgia* de una tonalidad ancestral.

Pero el clímax lírico de la ópera lo encontramos en el momento en que la protagonista femenina, al final del Episodio IV, planifica y ejecuta el terrible acto de Medea, a través de una sarabanda de doce minutos, inspirada y basada en la de la *Suite Francesa n.º. 6* de Bach. El infanticidio, en el caso de *Orgia*, no es un arma que la madre utilice para vengarse de su cónyuge, el padre de sus hijos. Mientras que Medea adopta un papel activo y se venga de Jasón, la Donna se ve superada por la situación y abandona toda lucha.

DONNA

***irrisorio hálito de aire
que produce una emoción irreconocible.
¡Así que la tibieza, dentro y fuera,
ya no es igual! Algo
ha turbado su perfecta serenidad.
Tal vez sólo sea la noche que se hace más fresca.
¿O no emanará todo ésto de mi corazón
Que quiere exteriorizar sus remordimientos?***

(Orgia, P.P.P, IV Episodio)

Según Hervé Joubert-Laurencin, la primera y quizás única tradición poética a la que Pasolini hace deliberadamente explícita su filiación es la de la poesía provenzal de los Siglos XII y XIII. Imbuido por el “Ab joi” trovadoresco, en Pasolini “un mínimo movimiento impreso en el aire” se comunica a cada molécula de la atmósfera terrestre, y así a cada palabra. Este *hálito de aire* posee un poder capaz de conducir a la Donna a ejecutar el crimen inimaginable de matar a sus dos hijos y luego suicidarse. Aquí es cuando el canto lírico se eleva por encima de la orquesta. Las líneas melódicas, inspiradas por la expresiva voz de ancho registro y sublime legato de la soprano Ausrine Stundyte (que estrenó la ópera en junio de 2023 junto al barítono Leigh Melrose y la soprano Jone Martínez) se dilatan explorando colores y registros marcadamente orpéuticos, cercanos a la tradición italiana:

Fig. 8. *Orgia*, Episodio IV, c. 141-143. Partitura vocal. Durand, 2024.

La orquesta contrapunta este lirismo de la Donna con sonoridades de espectro estridente y texturas inestables, poniendo en evidencia la fragilidad y la efímera belleza de la condición humana, al mismo tiempo que el archilaud, acompañando la voz, desarrolla el canto armónico de la sarabanda en toda su plenitud.

Pero *Orgia* empieza y termina con el suicidio del Uomo. Para exponer y denunciar su drama personal, el de no haber podido vivir con plenitud su homosexualidad, que ha reprimido toda su vida bajo la apariencia de un matrimonio burgués, se cuelga. Lo hace vestido con la ropa que ha dejado abandonada en su casa la prostituta a la que pretendía matar, una vez muertos mujer e hijos, en un nuevo clímax sádico. En efecto, en los últimos instantes de su vida, consciente de su diferencia, de su homosexualidad, realiza el acto más poderoso que es capaz de concebir: un suicidio acusador que denuncia una sociedad llena de incomprensión, hipocresía, crueldad y desprecio por cualquier tipo de minoría.

Con la realización de la ópera *Orgia*, en la cual interactúan fuertemente las contradicciones propias del ser humano en sociedad, y que nos hacen frágiles, vacilantes o violentos, nuestro propósito es propiciar un diálogo entre la literatura de Pasolini y la música, contribuyendo a una “acción altamente expresiva, e indefinible como las acciones de la realidad”.

Biografías



Hèctor Parra

Compositor

Hèctor Parra es uno de los compositores catalanes más internacionales. Miembro de la Academia de Francia en Roma – Villa Medici en 2021-22, ha estrenado más de un centenar de obras en todo el mundo, encargadas por instituciones como la Philharmonie de Paris, el Museo del Louvre, la Bienal de Múnich, la Ruhrtriennale, la Academia de las Artes de Berlín, El Gran Teatre del Liceu, Grand Théâtre de Genève, la Philharmonie de Colonia, El Konzerthaus de Vienna o el Museo Guggenheim de Nueva York. Del 2013 al 2023 ha sido compositor residente en el Huddersfield Contemporary Music Festival, en el Auditori de Barcelona, en el Palau de la Música Catalana, en la Orchestre National de Lille y en la Staatstheater Stuttgart. Ha estrenado ocho óperas en Europa y en Estados Unidos con gran éxito de público y de crítica, y que han contado con libretos de los escritores Marie NDiaye, Händl Klaus, Fiston Mwanza Mujilla, Jonathan Littell o Pier Paolo Pasolini/Calixto Bieito. Las puestas en escena han ido a cargo del propio Bieito o de Milo Rae. Premio Opera XXI 2023 por su séptima ópera, *Orgia*, es Premio Nacional de Cultura de Cataluña 2017, Premio de Composición Ernst von Siemens 2011, Donald Aird Memorial 2007 de San Francisco y Premio Tremplin 2005 del Ensemble Intercontemporain, entre otros. Publica sus obras en Durand/Universal Music Publishing Classically y en Tritó.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2009/10 con *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes*.



Pierre Bleuse

Director musical

El director francés Pierre Bleuse, en septiembre de 2023, se convierte en director musical del prestigioso Ensemble intercontemporain por un primer mandato de cuatro años, sucediendo a Matthias Pintscher, quien ha ocupado este cargo desde 2013. Su contrato como director principal de la Orquesta Sinfónica de Odense se renueva hasta 2026. También es el director artístico del renombrado Festival Pablo Casals desde 2021.

Entre los puntos destacados de la temporada 2023/24, Pierre Bleuse es invitado a dirigir importantes orquestas internacionales, incluyendo: la Orquesta del Concertgebouw Real, la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, la Orquesta Sinfónica de la BBC, la Orquesta Sinfónica de Tokio, la Orquesta Nacional de Lyon, la Orquesta Nacional de España, así como las orquestas de Alicante y Valencia en España. Vuelve a la Orquesta Filarmónica Real de Estocolmo y a la Orquesta Sinfónica de Singapur para dos semanas consecutivas de abonados, y a la NDR Radiophilharmonie Hannover para un concierto en la célebre Elbphilharmonie.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Calixto Bieito

Director de escena, escenógrafo, libretista i diseñador de vestuario

Estudió Literatura e Historia del arte en la Universitat de Barcelona, así como Arte dramático en Taragona. Durante 10 años fue el director del Teatre Romea de Barcelona, organizó el Festival Internacional de las Artes de Castilla y León en Salamanca y creó el Barcelona International Theatre (BIT), un fórum para compartir proyectos artísticos entre varios teatros. Gracias a producciones como el *Macbeth* de Shakespeare en Salzburgo, *Don Giovanni* en Hannover y la controvertida producción *Die Entführung aus dem Serail* en la Komische Oper de Berlín, el director nacido en Miranda de Ebro adquirió rápidamente fama. Ha dirigido óperas que van de Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*) hasta títulos como *Die Soldaten* (Zimmermann), además de piezas religiosas como el *War Requiem* de Britten o la *Messa de Requiem* de Verdi. Entre sus compromisos recientes tenemos *Tristan und Isolde* en Viena.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu con *Un ballo in maschera* la temporada 2000/01, y ha vuelto con *Don Giovanni* (2002/03 y 2007/08), *Wozzeck* (2005/06), *Carmen* (2010/11, 2014/15 y 2023/24) y *L'incoronazione di Poppea* (2022/23).



Lucía Astigarraga

Repositora

Directora de escena y actriz de Getxo. Licenciada en Interpretación gestual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y en Ingeniería Superior Química por la Universidad del País Vasco. Recientemente ha dirigido títulos como *Manon* y *Carmen* en el Theater Aachen, *Galerna* en el festival Loraldia y *Moto Membra Jesu Nostris*, con música de Buxtehude, en el Teatro Arriaga de Bilbao. Este año dirigirá *La bohème* en el Luzerner Theater y la ópera contemporánea *Saturran* en el Teatro Arriaga. En estos últimos años ha sido directora de reposición y ayudante de dirección de Calixto Bieito en más de una veintena de obras en Viena, Berlín, Hamburg, Dresden, Weimar, Budapest, París, Bergen, Ámsterdam, Birmingham, Luxemburgo, Lyon, Mannheim, Bilbao, etc. Con títulos como *Elías*, *Die Gezeichneten*, *Mendi-Mendiyan*, *String Quartet's guide to sex and anxiety*, *Le Grand Macabre*, *Carmen*, *Samson et Dalila*, *War Requiem*, *Moses und Aron*, *Marienvesper*, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu esta temporada 2023/24 con *Carmen*.



Michael Bauer

Iluminador

Michael Bauer es el diseñador principal de iluminación de la Bayerische Staatsoper de Múnich desde 1998. También ha trabajado en teatros de Hamburgo, Berlín, Dresde, Madrid, Londres, San Francisco, Nueva York, Milán, Amberes, Gante, Basilea, Atenas, San Petersburgo, París, Bilbao, Roma y Lisboa. Michael Bauer colabora regularmente con Calixto Bieito (*Boris Godunov*, *Lady Macbeth de Mtsensk*, *Così fan tutte*, *Tannhäuser*, *La Juive*, *Oresteia*, *Tosca*, *Moses und Aron*, *Simon Boccanegra*, *Elias*, *Le Grand Macabre* y *Falstaff*). En las últimas temporadas, ha creado la iluminación de *Lohengrin* y *The Merry Wives of Windsor* en la Staatsoper de Berlín, *Hänsel und Gretel*, *Lear*, *Idomeneo*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tosca*, *The Nose*, *L'elisir d'amore*, *Die Zauberflöte*, *Peter Grimes*, *Hanjo* y *Sémélé* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, *Manon*, *Falstaff* y *Fidelio* en la Staatsoper de Hamburgo, *Don Quichotte* y *Samson et Dalila* en el Teatro Mariinski, *Der fliegende Holländer* en el Festival de Ópera de Múnich, *Rigoletto*, *Irrelohe* y *Bluthaus* en la Ópera Nacional de Lyon, *Tristan und Isolde* en la Wiener Staatsoper, *Tannhäuser* en la Opernhaus de Leipzig, *La gazza ladra* en el MusikTheater an der Wien, *La Guerre et la Paix* en la Ópera de Budapest.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Aušrinė Stundytė

Soprano

Nacida en Vilnius, Aušrinė Stundyte estudió canto en la Academia de Música de Lituania con Irena Milkeviciute y en la Academia de Música y Teatro de Leipzig con Helga Forner. Dio inicio a su carrera con actuaciones en la Ópera de Leipzig y como miembro del ensemble de la Ópera de Colonia, participando como invitada en Essen, Lübeck, Lisboa o como Sigelinde en *Die Walküre* en Palermo. Su debut en el Festival de Salzburgo de 2020 en el papel protagonista de *Elektra* dirigida por Franz Welser-Möst ha sido uno de los proyectos más destacados de la artista de las últimas temporadas, muy aclamada tanto por la prensa como por la audiencia. Volvió a Salzburgo para interpretar Judit en *El castillo de Barbazul* en el verano de 2022. Entre sus últimos compromisos encontramos *Dido and Aeneas* y *Erwartung* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, *Katja Kabanova* en la Bergen National Opera, *Erwartung* en Parma, *Elektra* en la Staatsoper Wien, *Tosca* en la Royal Opera House de Londres y *El castillo de Barbazul* en la Lithuanian National Opera and Ballet Theatre.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Christian Miedl

Barítono

Los compromisos recientes de Christian Miedl incluyen *Der Prinz von Homburg* de Henze, así como el papel del Padre en *Hänsel und Gretel* de Humperdinck en la Stuttgart Staatsoper, *Orlando de Neuwirth* en la Wiener Staatsoper de Viena, Gunther en *Götterdämmerung* de Wagner en el Staatstheater Braunschweig de Brunswick, la *8a Sinfonía* de Mahler (*Sinfonía de los mil*) en la Munich Philharmonie am Gasteig, *Jeanne d'Arc* de Braunfels en la Oper Köln de Colonia, *Belle Helene* d'Offenbach a la Staatsoper Hamburg, *Penthesilea* en el Theater Bonn, *Weisse Rose* de Zimmermann en Tokio incluyendo una producción en CD, así como grabaciones para su álbum en solitario *Songs of the Night* con canciones de época romántica, moderna i vanguardista. A lo largo de su trayectoria también ha aparecido en escenarios como el Teatro alla Scala de Milán, el Wiener Festwochen y en los teatros de ópera de Lion, Frankfurt, Basilea, Malmö, Seattle y Karlsruhe. Su repertorio operístico incluye, entre otros, la mayoría de los papeles centrales de los periodos clásico y romántico de Mozart, Rossini, Wagner y Strauss. Entre otros premios, destaca el premio Oratori-Lied del 40º Concurso internacional de canto Tenor Viñas en Barcelona.

Debuta escénicamente en el Gran Teatre del Liceu



Jone Martínez

Soprano

La soprano Jone Martínez es considerada una de las voces más atractivas de la nueva generación de cantantes españoles. Ha colaborado con algunas de las principales orquestas de España y de Europa como la Orquesta y Coro RTVE, Euskadiko Orkestra, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Barroca de Sevilla o La Cetra Barockorchester. Así mismo, es invitada habitual de festivales como la Quincena Musical de Donostia, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, Semana de Música Antigua de Vitoria y Musika Música Bilbao.

Entre sus próximos compromisos encuentran su debut en Estados Unidos junto a la National Symphony Orchestra y en Japón junto al Bach Collegium Japan, ambos dirigidos por Masaaki Suzuki. Además de actuaciones operísticas como *Alcina* de Händel en el Teatro de la Maestranza y *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* de Francesca Caccini en el Teatro Real; y conciertos junto a la Orquesta de Extremadura, Orquesta de Barcelona y Nacional de Cataluña, Orquesta Sinfónica de Galicia y Orquesta y Coro de Radio Televisión Española, entre otros.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.

Relación personal Gran Teatre del Liceu

DIRECCIÓN GENERAL

Valentí Oviedo

Secretaría de dirección

Ariadna Pedrola

Asesoría jurídica

Elionor Villén

Clàudia Coll

Vanesa Figueres

Lola Pozo Flor

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y PRODUCCIÓN

Víctor García de Gomar

Leticia Martín Ruiz

Planificación

Yolanda Blaya

Contratación y figuración

Albert Castells

Meritxell Penas

Producción ejecutiva

Sílvia García

Lídia Gilabert

Cristina Haba

Muntsa Inglada

Míriam Martín Ferrer

Joan Rimbau

Producción de eventos

Deborah Tarridas

Sobretítulos

Anabel Alenda

Gloria Nogué

DIRECCIÓN MUSICAL

Josep Pons

Antoni Pallès

Dirección Departamento

Josep M. Armengol

Núria Piquer

Archivo musical

Elena Rosales

Irene Valle

Maestros asistentes musicales

Rodrigo de Vera

David-Huy Nguyen-Phung

Jaume Tribó

Véronique Werklé

Regiduría musical

Lluís Alsius

Àngel Armenteros

Luca Ceruti

Micky Galindo

Orquesta

Kai Gleusteen

Oscar Alabau

Enric Albiol

Olga Aleshinski

Nieves Aliaño

César Altur

Andrea Amador

Joaquín Arrabal

Sandra Luisa Batista

Joan Andreu Bella

Lluís Bellver

Francesc Benítez

Jordi Berbegal

Josep M. Bernabeu

Claire Bobij

Kostadin Bogdanoski

Josep Bracero

Bettina Brandkamp

Esther Braun

Merce Brotons

Pablo Cadenas

Javier Cantos

Josep Antón Casado

Andrea Ceruti

J. Carles Chordà

Carles Chordà

Francesc Colomina

Albert Coronado

Charles Courant

Savio de la Corte

Birgit Euler

Juan Pedro Fuentes

Ferran Garcerà

Alejandro Garrido

Juan González Moreno

Ródica Mónica Harda

Piotr Jeczmyk

Lourdes Kleykens

Magdalena Kostrzewszka

Aleksandar Krapovski

Émilie Langlais

Paula Lavarías

Francesc Lozano

Jing Liu

Kalina Macuta

Sergii Maiboroda

Darío Mariño

Manuel Martínez

Juanjo Mercadal

Aleksandra Miletic

Albert Mora

David Morales

Liviu Morna

Mihai Morna

Salomé Osca

Emili Pascual

Ma Dolors Paya

Enric Pellicer

Raúl Pérez

Cristoforo Pestalozzi

Giulio Piazzoli

Ionut Podgoreanu

Alexandre Polonski

Sergi Puente

Annick Puig

Ewa Pyrek

Joan Renart

Ma José Rielo

Artur Sala

Guillermo Salcedo

Fulgencio Sandoval

Cristian Sandu

Javier Serrano

Oleg Shport

João Paulo Soares

Oksana Solovieva

Barbara Stegemann

Raul Suárez

Tiziana Tagliani

Renata Tanellari

Guillaume Terrail

Franck Tollini

Yana Tsanova

Marie Vanier

Bernardo Verde

Jorge Vilalta

Matthias Weinmann

Coro

Pablo Assante

Alejandra M. Aguilar

Andrea Antognetti

Francisco Javier Ariza

Walter Sebastián Bartaburu

Pau Bordas

Margarita Buendía

José L. Casanova

Alexandra Codina

Carlos Cremades

Miguel Ángel Curras

Mercedes Darder

Dimitar Darlev

Gabriel Antonio Diap

Leonardo Martín Domínguez

Mariel Fontes

Jordi Galán

María Genís

Elisabeth Gillming

Ignasi Gomar

Oihane González de Vinaspre

Olatz Gorrotxategi

Lucas Groppo

Gema Hernández

M. Carmen Jiménez

Sung Min Kang

Yordanka Leon

Glòria López

Raquel Lucena

Mónica Luezas

Elizabeth Maldonado

Aina Martín

Xavier Martínez

José Antonio Medina

Ivo Mischev

Raquel Momblant

Daniel Muñoz

M. Àngels Padró

Plamen G. Papazikov

Eun Kyung Park

Natalia Perelló

Marta Polo

Joan Prados

Domingo Ramos

Alexandra Rosa

Miquel Rosales

Yulia Safonova

Sara Sarroca

Olga Szabo

Cristina Tena

Igor Tsenkman

Nauzet Valerón Brito

Alessandro Vandin

Ingrid Venter

Helena Zaborowska

Guisela Zannerini

LiceuAprèn

Jordina Oriols

Julia Getino

Carles Gibert

Margarida Olivé

Gemma Pujol

Josep Maria Sabench

LiceuApropa

Irene Calvís

DEPTO. COMUNICACIÓN Y EDICIONES

Nora Farrés

Premsa

Joana Lladó

Digital

Christian Machío

Ediciones

Sònia Cañas

Archivo

Marc Gaspà

Producción de audiovisuales

Clara Bernardo

Santi Gila

Berta Simó

Diseño

Lluís Palomar

DEPTO. ECONÓMICO- FINANCIERO

Ana Serrano

Dirección

Cristina Esteve

Control económico

M. Jesús Fèlix

Gemma Rodríguez

Contabilidad

Núria Ribes

M. Carme Aguilar

M. José García

Jaume Masana

Roser Pausas

Tesorería y seguros

Jordi Cabrero

Compras

M. Isabel Aguilar

Javier Amorós

Eva Grijalba

Anna Zurdo

DEPTO. DE MÁRQUETING Y COMERCIAL

Mireia Martíñez

Márketing

Montse Cardona

Teresa Lleal

Agnès Pérez

Judith Ruiz

Business Intelligence

Jesús García

Abonos y localidades

Marisa Calvo Fernández

Clara Cebrián

Aroa Lebron

Marian Márquez Gracia

Sonia Puig-Gròs

Marta Ribas

Gemma Sánchez

DEPTO. DE RRII, MECENAZGO Y EVENTOS

Helena Roca

Patrocinio y Mecenazgo

Paula Gómez

Laia Ibarz

Sandra Oliva

Sandra Modrego

Mireia Ventura

Eventos

Isabel Ramón

Marcos Romero

Paulina Soucheiron

Relaciones Públicas

Pol Avinyó

Laura Prat

Mireia Salanqueda

Atención al espectador

Bruna Bassó

Maria Bericat

Aina Callau

Helena Cardona

Marc Carulla

Marian Casals

Rosa Castillo

Noel Colon

Alba Contreras

Julia Cortina

Eloi Duran

Ainara Elejalde

Clara Enrich

Duna Esteve

Elia Figueras

Oriol Fontanals

Talita Gabarre

Ariadna Gil

Lola Gras

Oriol Janué

Aleix Lladó

Martina Mesado

Pol Modrego

Mar Montserrat

Victòria Moragas

Marta Niell

Xavier Pérez

Marc Roucaud

Anna Rueda

Anna Rueda

Berta Sagrera

Lara Sánchez

Jana Sandiümenge

Jana Saumell

Marc Sevilla

Maria Solà

Maria Solé

Maria Torredeflot

Mar Torrents

Carlos Torres

Laia Valls

Martina Vera

Francisco Zambrano

Cèlia Zhunyu Giménez

DEPTO. DE RECURSOS HUMANOS Y SERVICIOS GENERALES

Jordi Tarragó

Administración de personal

Jordi Aymar

Mercè Siles

Formación y seguridad

y salud laboral

Rosa Barreda

Recepción

Cristina Ferraz

Christian López

Servicio médico

Mireia Gay

Seguridad

Ferran Torres

Informática

Raquel Boza

Pilar Foixench

Sara Martín

Xavier Massotti

Nicolás Pérez

Instalaciones y

mantenimiento

Susana Expósito

Helena Ferré

Domingo García

Isaac Martín

DEPTO. TÉCNICO

Xavier Sagrera

Oficina técnica

Marc Comas

Guillermo Fabra

Paula Miranda

Natalia Paradela

Eduard Torrents

Coordinación escénica

María de Frutos

Miguel Ángel García

Pablo Huerres

Txema Orriols

Administración de personal

Cristina Viñas

Judit Villalmanzo

Logística y transporte

José Jorge González

Eloi Batalla

Lluís Suárez

Maquinaria

Albert Anguera

Ricard Anguera

Joan A. Antich

Natalia Barot

Pere Bonany

Albert Brignardelli

Raúl Cabello

Ricard Delgado

Yolanda Escoda

Sebastià Escutia

Emili Fontanals

Ramon Llinas

Eduard López

Gonzalo Leonardo López

Francesc X. López

Begoña Marcos

Aduino J. Martíñez

Manuel Martíñez

Roger Martíñez

Eduard Melich

Bautista V. Molina

Albert Peña

Esteban Quifer

Esther Obrador

Carlos Rojo

José Rubio

Jordi Segarra

Marc Tomàs

Luminotècnia

Susana Abella

Juan Boné

Sergi Escoda

Oriol Franquesa

Jordi Gallues

J. Pere Gil

Anna Junquera

Toni Larios

Joaquim Macià

Francesc Macip

Antoni Magrina

Vicente Miguel

Enric Miquel

Alfonso Ochoa

Carles A. Pascua

Robert Pinies

José C. Pita

Ferran Pratdesaba

Artur Sampere

Josué Sampere

Técnica de audiovisuales

Jordi Amate

Antoni Arrufat

Guillem Guimerà

Gerard Mora

Amadeo Pabó

Carles Rabassa

Josep Sala

Antoni Ujeda

Angel Vilchez

Attrezzo

Javier Andrés

Stefano Armani

José Luis Encinas

Montserrat Gandia

Emma García

Miguel Guillén

Antoni Lebrón

Ana Pérez

Andrea Poulastrou

Lluís Rabassa

Jaume Roig

Josep Roses

Mariano Sánchez

Vicente Santos

Regiduría

Llorenç Ametller

Albert Estany

Immaculada Faura

Jordi Soler

Sastrería

Amaranta Albornoz

Rui Alves

María del Mar Cañavate

Esther Chércoles

Alejandro Curcó

Sheila Escudero

Rafael Espada

David Farré

Cristina Fortuny

Carme González

Esther Linuesa

María Norbelly Londoño

Jaime Martíñez

Patricia Miranda

Elisabeth Nicolau

Imma Porta

Teresa Revenga

Blanca Rodríguez

Dolors Rodríguez

Gloria Royo

Javier Sanz

Joan Sanz

Montserrat Vergara

Alba Viader

Patricia Víguer

José Francisco Ybarra

Caracterización

Susana Ben Hassan

Monica Núñez

Liliana Pereña

Miriam Pintado

Núria Valero

[Volver al índice](#)

Dirección
Nora Farrés

Coordinación
Sònia Cañas, Marc Gaspà

Colaboradores en este programa
Narcís Comadira, Hèctor Parra, Jaume Radigales

Diseño original
Bakoom Studio

Diseño
Minimilks

Fotografía
David Ruano

Copyright 2024:
Gran Teatre del Liceu sobre todos los artículos de este programa y fotografías propias

Información sobre publicidad y Programa de Patrocinio y mecenazgo
liceubarcelona.cat / mecenes@liceubarcelona.cat / 93 485 86 31

Comentarios y sugerencias
edicions@liceubarcelona.cat

La Fundació del Gran Teatre del Liceu es miembro de



OPERAVISION

El Gran Teatre del Liceu ha obtenido las certificaciones

EMAS (Eco Management and Audit Scheme)

ISO 14001 (Sistema de gestió ambiental)

ISO 50001 (Sistema de gestió energètica)

Distintiu de garantia de qualitat ambiental



GA-2016/0235

GE-2016/0036



Gran Teatre del Liceu